

LA ESCENA VOYEURISTA COMO MATRIZ
EN *SI TE DICEN QUE CAÍ* DE JUAN MARSÉ

MARÍA SILVINA PERSINO
Trinity College, Hartford CT

La novela comienza revelando cuatro cuerpos muertos expuestos a la mirada de los empleados de la morgue y a la inminente intrusión de la autopsia. No se trata de un caso aislado, pues en la España de posguerra pintada por Marsé no hay lugar alguno para la vida privada. El hambre exige la exhibición del propio cuerpo para ganarse el pan; la represión y las tensiones políticas hacen del espionaje, los rumores y la delación, un ejercicio cotidiano y rentable. La mirada intrusa es constante en la novela; continuado acto *voyeurista* que tiene al cuerpo como objeto y que resulta germinal tanto en la historia narrada como en el proceso de narrarla. En las páginas que siguen, analizo el origen y las sucesivas reiteraciones de este acto, casi siempre variaciones de una única escena.

LA MIRADA GENERADORA DE LA HISTORIA

Parece haber una íntima relación —apuntada claramente por el psicoanálisis— entre la mirada sobre un cuerpo y la expectativa de conocimiento. Freud relaciona el *voyeurismo* con el deseo de conocer o «epistemofilia» («Obsessional Neurosis» 245) que, a su vez, es una sublimación del deseo de dominar: «Its activity corresponds on the one hand to a sublimated manner of obtaining mastery, while on the other hand it makes use of the energy of

scopophilia» («Three Essays» 1994). Peter Brooks, al referirse a la dinámica de ciertas narraciones, señala: «[there is an] explicit or implicit postulation that the body —another's or one's own— holds the key not only to pleasure but as well to knowledge and power...» (*Body Work* xiii).

En *Si te dicen que caí* existe, efectivamente, una tensión provocada por el deseo de encontrar y ver el cuerpo de Aurora para descubrir ciertas claves que supuestamente oculta. Los chicos del barrio hablan de ella; es la prostituta reconocible por las cicatrices en los senos. Los rumores dicen que lleva un microfilm con información secreta, escondido quirúrgicamente bajo su piel. Su presencia y ausencia es central en la historia. Dice Sarnita: «¿tanta importancia tiene esta chica que todo el mundo anda tras ella?, le diré, todo esto parece un complot remoto, señor, una venganza viejísima cuyos motivos todos los complotados ya olvidaron» (240) ¹.

En la novela hay varias tramas superpuestas y emparentadas de algún modo: las andanzas de una pandilla de niños que viven en la miseria, las de un grupo de la resistencia que va degenerando en delincuencia común, y las actividades de un señorito burgués, Conrado Galán, paralítico tras una herida de combate ². No obstante, la historia de Aurora, aquella cuyo cuerpo se busca, es la línea argumental que constituye la armazón del relato. Como señala acertadamente Linda Gould Levine, la persecución de este personaje es el punto de partida de la historia y el lugar unificador de la acción, de otro modo fragmentada (312-13). La historia comienza con el motivo de esa persecución que articula la novela: una escena *voyeurista*. La transgresión reiterada por Conrado Galán, al espiar las relaciones sexuales de Aurora y su novio, comenzó en la época en que la muchacha hacía la limpieza en el piso de

¹ Todas las referencias a *Si te dicen que caí* en este trabajo corresponden a la versión original de 1973. Algunas de las afirmaciones e interpretaciones aquí incluidas no encontrarían tanto sustento en el texto que en 1989 Seix Barral publica como la «versión corregida y definitiva». Las modificaciones introducidas por Marsé en ese momento tienen como rasgo común la intención de clarificar, de hacer unívoco lo que originalmente era ambiguo, «de arrojar un poco más de luz sobre algunas encrucijadas de una estructura narrativa compleja y ensimismada» (1989, prólogo de Marsé, p. 6). La primera versión se ha seguido imprimiendo y está a la venta, con lo cual me permito considerarlas dos obras distintas y coexistentes. De las dos, escojo la antigua edición porque creo en el valor sugerente de sus ambigüedades.

² Conrado Galán es miembro de una familia burguesa activista y colaboradora del gobierno de Franco, enriquecida con el estraperlo de la posguerra.

soltero de Galán. Su cama se convirtió en lugar de encuentro para la pareja, y el baño, en escondite del *voyeur*. Así lo cuenta Aurora, años más tarde, cuando su destino de prostitución y huida la han obligado a adoptar el nombre de Ramona ³:

Un día debió descubrírnos y el cerdo no dijo nada, no hizo nada, sólo mirar: meses y meses mirando, espiándome al desnudarme y al vestirme, viéndome allí en su cama abierta de piernas, el miserable, viéndome gemir y llorar de felicidad, hoy lo sé, como sé que nunca más volveré a ser feliz en esta vida (218-19).

Esta primera escena *voyeurista* determina no solamente la trayectoria de Aurora, sino también la de otros personajes. El descubrimiento del *voyeur* encerrado en el baño provoca la venganza de los allegados al novio de Aurora quienes, en primer lugar, torturan al secretario de Galán para conseguir información ⁴. En un segundo momento, asesinan por error al padre del culpable, llamado también Conrado Galán (223).

La figura de Conrado espiando a Aurora está destinada a la repetición en la novela. Efectivamente, el mismo *voyeur*, otra vez como espectador escondido, gozará más tarde de los «cuadros» sexuales subvencionados por él, y de los que participa, en una ocasión, Ramona. De un modo más oblicuo, la escena revive en las representaciones teatrales que Conrado organiza con los adolescentes del barrio, en las que él actúa como director, con una actitud que tiene, ciertamente, mucho de goce *voyeurista* ⁵. Asimismo, un juego reiterado por los chicos de la pandilla (los «kabileños») es el de organizar sus propias dramatizaciones, basadas en hechos reales o imaginarios, o en la obra de teatro que ensayan con Conrado. Estas puestas en escena en alguna ocasión tienen

³ En la novela se usan intermitentemente los dos nombres para referirse a este personaje.

⁴ El novio de Aurora, Pedro, forma parte de un grupo de activistas políticos opositores al régimen y perseguidos por éste. A partir de esta escena *voyeurista* se desencadenará una lucha feroz entre unos y otros, es decir, la gente de Galán y la de Pedro.

⁵ En ese tiempo, los adolescentes del barrio rondaban o se agrupaban en torno a la Casa de las Animas, un orfanato de niñas donde se ensayaba una representación de tema religioso. Los chicos de los «kabileños» tenían acceso al lugar para participar de los ensayos, y además usaban partes del deteriorado edificio para sus reuniones secretas, sus juegos sadomasoquistas, sus dramatizaciones.

también un testigo ocular ignorado. Aunque el *voyeur* es otro, se reconoce un eco de la escena *voyeurista* original perpetrada por Galán. Dado el carácter germinal de esta escena en que Conrado espía a la pareja, en adelante me referiré a ella como «escena matriz» que, a lo largo de la novela, se multiplica en instancias similares pero distintas.

LA ESCENA MATRIZ COMO «ESCENA PRIMARIA»

El carácter repetitivo de esta primera escena *voyeurista* provoca su asociación con el concepto de escena primaria, elaborado por Freud en el estudio de la historia clínica del «Hombre de los lobos» («From the History of an Infantile Neurosis») ⁶. Se trata de una experiencia traumática infantil —imaginaria o real— en la cual el niño es testigo furtivo del coito de sus padres. El psicoanálisis relaciona el *voyeurismo* con la escena primaria: «The voyeur tries to repeat the scene in an attempt to master it and deny what he saw. As no sight can bring about complete reassurance, voyeurs have to look again and attempt to see more and more» (Robert Lane 56).

La repetición del *voyeurismo* de Galán, interpretada en este contexto, no sólo evoca sino que además intensifica la naturaleza transgresora de la escena primaria entendida como su modelo. La intensificación está dada por el carácter premeditado de cada ocurrencia y por el hecho de exceder los límites de la escena. Así pues, en *Si te dicen que caí* se vuelven realidad ciertas fantasías del niño-testigo de la escena primaria freudiana: el *voyeur* es finalmente descubierto (fantasía del temor al castigo); el *voyeur* está en una situación de poder con respecto a Aurora, su criada (fantasía de control).

Durante la escena primaria freudiana el niño observa el cuerpo «castrado» de su madre y experimenta el temor a la castración, como castigo por su transgresión de orden visual. Por otra parte, cuando Freud analiza el fenómeno de la ceguera histérica lo considera una defensa que el ego impone sobre las demandas excesivas del instinto sexual que encuentra placer en ver («The Psychoanalytic View of Psychogenic Disturbance of Vision»). Escoge como

⁶ No intento poner al personaje de Conrado en el lugar del paciente sino examinar el funcionamiento de la novela a la luz de ciertos conceptos psicoanalíticos. Conuerdo con Brooks en la idea de que la crítica literaria psicoanalítica puede y debe ser textual y retórica («The Idea of a Psychoanalytical» 335).

ilustración la leyenda de Lady Godiva y Peeping Tom, quien es castigado con la pérdida de la vista, por haberse atrevido a mirar lo prohibido. Así, una y otra vez, Freud plantea una correlación entre transgresión y castigo basada en dos pares de equivalencias: ojos/miembro sexual masculino y ceguera/castración. En «The Uncanny» afirma:

A study of dreams, phantasies and myths has taught us that anxiety about one's eyes, the fear of going blind, is often enough a substitute for the dread of being castrated. The self-blinding of the mythical criminal, Oedipus, was simply a mitigated form of the punishment of castration — the only punishment that was adequate for him by the *lex talionis* (231).

Me interesa ahora interpretar la distorsión de la secuencia transgresión-castigo en *Si te dicen que caí*, a la luz de las reflexiones freudianas que acabo de señalar. Dicha distorsión se define como tal no solamente en relación con un principio de justicia que, por cierto, parece casi ausente en la novela, sino también en relación con la escena primaria entendida como su modelo. La realización de las fantasías de la escena primaria en la novela que, como se ha dicho, intensifica el carácter transgresor de su modelo, se opera a través de una distorsión que es un doble desplazamiento de términos.

La primera especulación gira en torno al ojo perdido por el secretario de Conrado, Justiniano, durante la tortura a manos de los allegados a Aurora. Si el temor a la castración es parte de la experiencia de la escena primaria, y si es Conrado el sujeto de esa experiencia, la amenaza de un castigo temido inconscientemente —la ceguera/castración— cristaliza en la pérdida de un ojo que no es el suyo sino el de su asistente. He aquí el primer desplazamiento.

En segundo lugar, se puede reflexionar sobre otra consecuencia distorsionada de la escena matriz entendida como escena primaria: la muerte del padre. Conrado Galán, hijo, escamotea involuntariamente su cuerpo a la muerte, al suplantarlo por el cuerpo de su padre, asesinado por error. Si tomamos como contexto interpretativo el triángulo edípico en torno al cual se desarrolla la escena primaria freudiana, cabe leer este episodio como la realización del deseo inconsciente del hijo: eliminar al padre del escenario edípico. Sin embargo, la fantasía de reemplazar al pa-

dre en el lecho conyugal sufre en este caso un desplazamiento y opera a través de una sustitución diferente. El lugar queda vacante cuando el padre ocupa, involuntariamente, el lugar del hijo —el de la muerte.

LA MIRADA GENERADORA DEL RELATO

Ha quedado identificada la escena *voyeurista* que pone en movimiento los hechos narrados. En adelante, me concentraré en el análisis de otra escena que considero una nueva manifestación de la escena matriz, la cual, a su vez, da origen ya no a la historia sino a la narración, es decir, la producción del relato.

La voz narrativa de esta novela es una instancia fluctuante cuya identificación es incierta. No obstante, la perspectiva y por momentos la voz predominante es la de Ñito, ayudante de la morgue, que recibe los cuerpos de una familia muerta en un accidente automovilístico. El hombre irá recordando y narrando su niñez en la miseria de la posguerra española, para sugerir y luego confirmar la identidad entre este narrador adulto (Ñito) y Sarnita, uno de los niños de la pandilla, personaje pues de su propia narrativa. Paralelamente, y sólo para hacerse explícita al fin de la novela, se sugiere la identidad entre el hombre muerto y Java, el que fuera líder del grupo de niños.

Si te dicen que caí comienza cuando Ñito, el asistente de la morgue («el celador»), destapa los cadáveres recién llegados al hospital ⁷:

Cuenta que al levantar el borde de la sábana que cubría al ahogado, [Ñito] revivió en la cenagosa profundidad de pantano de sus ojos abiertos un barrio de solares ruinosos y tronchados geranios cruzado de punta a punta por silbidos de afilador, un remoto espejismo traspasado por el aullido azul de la verdad (9).

Así, desde el primer párrafo de la novela se nos habla del mecanismo de producción del relato: la visión de los cadáveres esti-

⁷ Esta acción de destapar los cadáveres es el primer hecho narrado en la novela. Se trata de la primera escena de la narración, a diferencia de la escena matriz, que es la primera escena de la historia y que, como he sugerido, podría considerarse escena primaria en un sentido psicoanalítico.

mula la memoria de Ñito y pone en marcha su narración⁸. Esta asociación inicial entre mirada y narración se refuerza y mantiene con la repetición del gesto de Ñito de levantar la sábana —para espiar y narrar— cuando vuelve al depósito de la morgue donde están los accidentados. De este modo, el texto evoca y confirma intermitentemente el origen de la narración:

Acercó el taburete, se sentó y apartó el borde del lienzo: indagando con extraña porfía, bizqueando por la proximidad, sus ojos hipnotizados recorrían el perfil largo y sereno como quien recorre la turbia memoria de una vida. Alzando levemente con el dedo los párpados pelones, podía leer: en todos los muertos había aquella cenagosa profundidad de pantano, aquel paraíso infantil anegado por las aguas (100, énfasis mío).

Retirar un lienzo permite a Ñito «leer» y contar una historia que, simultáneamente, el lector comienza a leer luego de «levantar el borde» de la portada del libro. Así, el gesto de Ñito al destapar el cadáver tiene su paralelo en el nuestro que inaugura la lectura: abrir el libro. La coincidencia inicial entre abrir el libro para comenzar la lectura y destapar el cuerpo para rememorar una historia es, tal vez, lo que atrapa al lector en el papel de cómplice a lo largo de las múltiples situaciones de transgresión visual representadas en *Si te dicen que caí*.

Esta complicidad del lector se intensifica y perpetúa al obligarlo a ocupar el lugar del *voyeur* en otras situaciones. En efecto, tanto en los «cuadros» sexuales para Conrado, como en los simulacros de ensayo de los chicos en las Animas y, en fin, en todas las escenas *voyeuristas* de la novela, el punto de vista narrativo es el del *voyeur*, con una única excepción. En el momento en que Aurora y su novio son espiados por Conrado, se escoge una narración «púdica», focalizada *en* y no *desde* el mirón; no vemos lo que

⁸ Ñito ha sido siempre un contador de historias. Cuando niño, era el narrador de aventis más popular entre los kabileños: «Se juntó con el corro en la aceña y le hicieron rápidamente sitio, algunos frotándose las manos de impaciencia: continúa la de ayer, Sarnita, cuenta» (11, énfasis mío). Precisamente, la novela comienza con esta misma palabra «cuenta» —aquí sin el carácter de instancia—, referida al narrador adulto, Ñito: «Cuenta que al levantar el borde de la sábana que cubría al ahogado...» (9, énfasis mío). La asociación entre ambos «cuenta» vuelve más tenue la frontera entre realidad y fantasía, al infiltrar en las aventis cierto valor de realidad, al tiempo que contamina de fantasía la historia «real» contada por el celador del hospital.

Conrado ve, sino que vemos a Conrado mirando. El *voyeur* queda solo en el lugar del absoluto culpable. La singularidad narratológica de la escena matriz resulta significativa, ya que la relación entre estos dos jóvenes es también un caso singular en el mundo recreado en la novela: la única encarnación de un amor auténtico. Se capta una voluntad de preservar y ocultar la intimidad de la pareja a la mirada del lector. La intrusión visual de Conrado pervierte para siempre toda situación erótica y, a partir de ese evento, el sexo se convierte en una transacción comercial que reclama un testigo. Los otros personajes y el lector del texto ya no podrán escapar a su papel de *voyeur*.

LA AUTOPSIA COMO ESPECTÁCULO

A la observación de los cadáveres en la morgue le seguirá una autopsia. Es necesaria una referencia a la historia médica de la autopsia y su significación cultural para ahondar en la interpretación de la escena que inaugura *Si te dicen que caí*. La disección pública de cadáveres en las clases de anatomía revestía, tradicionalmente, ciertas características rituales. Una de las etapas del espectáculo era el nombramiento consecutivo de todas las partes del cuerpo abierto. Así lo describe Mieke Bal:

A third aspect of the public anatomies was the successive *nominat*ion of the organs, thereby turning the corpse into a text, into a descriptive discourse... The ritual of circumscription of the body by nomination of its parts comes close to a discursive form of fascination: Not only is the eye attached to and absorbed in the corpse; the ear is, too. This connectedness of vision and language in the display strictly speaking defines the event as theater (1991, 392).

De este modo, si el corte en el cuerpo constituía un movimiento de apertura literal —la disección— le seguía otro de clausura figurada: la denominación de la serie finita de partes que formaban el todo. En la autopsia que Nito realiza en *Si te dicen que caí*, en cambio, ese primer gesto de apertura no acaba sino que, por el contrario, se prolonga en un movimiento centrífugo originado en el cadáver. El celador deshace la unidad física de Java y su familia; sus ropas, sus entrañas y sus huesos son dispersados por la mano de Nito. Regala las ropas de los accidentados a las mujeres

de la limpieza, los huesos a las estudiantes guapas y, fingiendo un accidente, deja que los perros del laboratorio devoren las entrañas de los muertos.

Si bien el cuerpo abierto es cosido posteriormente por Ñito, ha perdido, sin embargo, su integridad original, quedando una herida abierta de donde brotará el relato. La escena de la autopsia, lo mismo que la inicial observación de los cuerpos, no es presentada como una acción acabada sino que el texto regresa a ella. El gesto de Ñito de observar, cortar y exponer el interior del cadáver pone en marcha la historia, y convierte al cuerpo de Java en una fuente inagotable de recuerdos e historias («cenagosa profundidad de pantano» 9).

El trabajo del celador es seccionar los cadáveres y quitarles las entrañas. Los términos «entrañas» e «intimidad» están ligados etimológicamente por un origen común asociado con «interno»⁹. Las entrañas son la intimidad del cuerpo, una intimidad expuesta por Ñito tanto en la autopsia de Java como en el relato de su vida.

Como se ha dicho antes, existe en el deseo de ver, un deseo subyacente de conocer. Así pues, Ñito observa los cadáveres en busca de su propia historia y, en este sentido, más que una operación para conocer las causas de la muerte, la autopsia resulta un intento por parte de Ñito de comprender la vida de Java y la propia. Es posible retomar el nombre de «autopsia» para la práctica de Ñito, pero en su olvidado sentido etimológico: «del griego, acción de ver con los propios ojos»¹⁰.

Ñito no ha llegado a ser el médico que alguna vez soñó, sino un «rajatripas», como alguien lo llama en el hospital. El sentido peyorativo resulta un eco del desprestigio que rodeó por mucho tiempo al ejercicio de la autopsia. Michael Foucault, en su histo-

⁹ «Entrañas» proviene del latín «interanea», forma del adjetivo «interaneus», que significa «interno». Un sinónimo latino más usado es «internus», cuyo superlativo es «intimus».

¹⁰ Aunque el uso más difundido de «autopsia» es el de «apertura y examen de un cadáver para conocer las causas de su muerte», su etimología pone énfasis en la mirada, elemento que se conserva también en la definición galénica de «anatomía»: «opening up in order to see deeper or hidden parts». En las definiciones de algunos términos ligados a este campo semántico se hace hincapié, o bien en la acción de cortar, o bien en la acción de ver. Así, si en las definiciones antes citadas se le da un valor central a la mirada como instrumento de conocimiento, en cambio «disección» y «anatomía» son definidas como abrir y dividir para estudiar. Uno y otro término provienen etimológicamente de «cortar», «seccionar», aunque «disección» es de origen latino y «anatomía» de origen griego.

ria de la clínica, explica la tardía integración de la anatomía (disección de cadáveres) en la clínica médica (124-46)¹¹. Sólo una vez que la clínica se afianza, en los últimos años del siglo XVIII, se produce una unión entre las dos perspectivas médicas, la una concentrada en el cuerpo vivo, y la otra en el cuerpo muerto. Fue necesario esperar hasta los primeros años del siglo XIX para que se cerrara completamente esta brecha, ya que hasta ese momento las disecciones siguieron siendo practicadas solamente por los cirujanos¹². Así se origina una medicina anátomo-clínica que considera que el síntoma es la expresión en el cuerpo vivo de una lesión que, una vez perdida la lucha contra la enfermedad, será localizable en el cuerpo muerto.

Me interesa detenerme en esta articulación de síntoma/cuerpo vivo, por un lado, y lesión/cuerpo muerto, por otro, para extenderla metafóricamente y regresar a la novela de Marsé. En *Si te dicen que caí*, los personajes entregan su inocultable miseria traducida en síntomas de diversas enfermedades. A pesar de eso, Nito no puede «leer» la historia de su infancia en el recuerdo de esos síntomas —una mirada «clínica» sobre los cuerpos vivos¹³. Sólo ante el cuerpo muerto de su amigo de infancia, Nito puede revisar la trayectoria de Java, y recuperar así su propia historia. En efecto, la rememorización de las múltiples facetas de Java —traperero, contador de aventis, delator, torturador simulado, exhibicionista por encargo, actor, joyero— arranca de la visión irrefutable de la muerte del personaje. Por medio del conglomerado de imágenes verti-

¹¹ En este contexto, «clínica» debe entenderse como «la parte práctica de la medicina, o sea su aplicación al tratamiento de enfermos» (María Moliner, *Diccionario del uso del idioma español*).

¹² Esta bifurcación de una disciplina originalmente única, si bien había sido, en parte, producto de una progresiva especialización, tuvo su raíz histórica en la fundación de la Universidad de París en 1140, donde no se admitían cirujanos como parte del cuerpo docente. Se llegó así a un profundo divorcio entre los médicos «teóricos» que especulaban y enseñaban en las aulas académicas, y los cirujanos, que se aventuraban al interior de los cuerpos enfermos o muertos (Barbara M. Stafford 49-53). Este destierro académico de los cirujanos dio lugar a la creación de la *Académie Royale de Chirurgie* (1731) y la *Ecole Pratique de la Dissection* (1750), ambas en París. Bajo estas circunstancias únicas París se convirtió, por ese entonces, en el centro avanzado de las ciencias quirúrgicas en Europa.

¹³ En su citado estudio sobre el nacimiento de la clínica médica, Foucault considera la mirada el instrumento principal de esta práctica: «The clinic was probably the first attempt to order a science on the exercise and decisions of the gaze» (89).

ginosas y retazos de diálogo que su recuerdo convoca, el celador va construyendo una versión de su propia historia que, aunque proteica y provisoria, lo lleva a la reflexión. Sin embargo, su mirada debe extenderse más allá de la piel para lograr los fogonazos de una verdad fragmentada. Únicamente en las profundidades del cuerpo muerto de Java, Ñito es capaz de reconocer las lesiones morales que subyacían en el mundo de su infancia de posguerra y provocaban los síntomas visibles: la violencia, la traición, la prostitución.

A través de la mencionada etimología de «entrañas», y siendo que la autopsia consiste en su exposición es posible asociar autopsia y violación de la intimidad. El trabajo de Ñito expone la intimidad del cuerpo y de la vida de Java por medio del desentrañamiento de los cuerpos tanto en su sentido literal —«arrancar las entrañas a alguien»—, como en su sentido figurado: «Descifrar, penetrar. Llegar a conocer el significado profundo de algo» (María Moliner, *Diccionario del uso de la lengua española*).

VOYEUR DE CADÁVERES

Quisiera examinar la posible relación entre la mirada de Ñito en la morgue y aquella del *voyeur* en la escena matriz de *Si te dicen que caí* —Conrado espionando a Aurora y Pedro—. La configuración básica coincide: profanación del cuerpo del otro a través de la mirada. La disección que sigue a la observación permite penetrar visualmente un territorio que trasciende el perímetro de la piel. Se podría afirmar que Ñito ejecuta un acto *voyeurista* perfecto; el celador es invisible a los ojos de los muertos cuyos cuerpos, en cambio, alcanzan una visibilidad casi absoluta.

El sadismo entra en la escena *voyeurista* a través del deseo de dominar asociado con el deseo de conocer y, a su vez, con el deseo de ver. En este sentido, Otto Fenichel comenta que el *voyeur* puede actuar llevado por el impulso de destruir el objeto de su mirada (377). Asimismo, Louise Kaplan considera que cierta hostilidad es inherente al acto *voyeurista* y que, justamente, la victimización o la participación ignorante del otro distingue el *voyeurismo* del simple placer de mirar (30). La mirada de Ñito en la morgue, interpretada en relación con el *voyeurismo* y el componente sádico, provoca una pregunta básica: ¿es posible hablar

de conducta sádica y de *voyeurismo* cuando se ejerce sobre un cuerpo muerto? Me propongo demostrar que es la posterior autopsia —ejercicio del poder absoluto de lo vivo sobre lo muerto— la que presta un carácter sádico a la mirada de Ñito, ya que no se trata del desempeño rutinario de su oficio, signado por una neutralidad emocional ¹⁴.

En primer lugar, el entretejido del presente de la autopsia con un episodio sucedido treinta años atrás contamina el trabajo de Ñito en la morgue con un componente sádico-sexual. El celador se retrotrae y se fusiona narrativamente con el Sarnita-niño, y el pasado se infiltra en el presente por medio de esta identificación de personajes. El pasaje introduce el relato de uno de los juegos sado-masoquistas organizados por los «kabileños», con la colaboración recompensada de algunas de las muchachas del barrio.

La transición queda elaborada de este modo en el texto: «El doctor preguntó quién haría la autopsia, y luego, sin esperar respuesta, con media sonrisa crispada, pero bueno, ¿estás llorando? El celador se alejaba. ¿Quién llora aquí, coño?» (35, énfasis mío). Con estas palabras se termina el capítulo II; el capítulo siguiente comienza de este modo:

Doctor, decía, acérquese, toque. Presionando con los dedos el duro vientre, tanteando los huesos de la pelvis. Hay que abrir en seguida, dijo el otro, y en sus manos ella notó más delicadeza, más calor al subírle la falda hasta la cintura. De pronto le oyó rugir: ¡Tijeras! (36, énfasis mío).

La palabra «doctor» sirve de puente entre los dos segmentos temporales de la historia. El segundo «doctor» no se refiere al médico jefe de la morgue, sino a Sarnita (Ñito) protagonizando un juego-tortura con los chicos de la pandilla. El tiempo ha dado marcha atrás. Poco más adelante, el cambio temporal se confirma con la intervención de la Juani:

¹⁴ La perturbación emocional que el cadáver de Java despierta en Ñito se manifiesta de diferentes modos. Por un lado, le impide ejecutar algunos pasos necesarios de la autopsia; no puede aserrar la cabeza de Java ni introducir la sonda acanalada en las arterias. El comportamiento de Ñito es distinto de «otras veces en que estuvo quizá más borracho que hoy, pero siempre seguro y rápido y con una guasa que los estudiantes solían celebrar» (134). Por otro lado, esta misma carga emocional es la que lo lleva, en otros momentos, a realizar en el cuerpo de Java actos más extremos de los que la autopsia exige.

—¿Esto es jugar a médicos? —protestaba ella—. No me enredaréis más. ¿Y tú quieres ser médico cuando seas grande?
—Seré médico —dijo Sarnita—. Operador (837) ¹⁵.

Este es sólo un ejemplo de las inclinaciones sádicas de los kabileños manifestadas repetidamente en los eventos rememorados. La imaginación desbordante de Sarnita, que él llama en otros «diarrea mental», concebía los nombres y detalles de las torturas-juego practicadas por la pandilla. Naturalmente, esto es negado por Sarnita en el interrogatorio de Justiniano: «¿Una chavala en el dispensario con quemaduras en las uñas y marcas de cinturón en la espalda?, yo no sé nada. ¿Torturas, la Gota de Agua, la campana Infernal, la Bota Malaya, el Péndulo de la Muerte?» (231). Además, como contador de aventis, Ñito sazónaba sus narraciones con detalles cruentos que tenían en vilo a su auditorio («el martirio de Santa Susana virgen y mártir, una aventi inventada por Sarnita» 186).

En segundo lugar, el carácter sádico de la mirada y la manipulación de Ñito en la morgue se intensifica a través del acto de arrojar las entrañas de los muertos como alimento para los perros del hospital (248-49; 299) ¹⁶. Y sin embargo, ¿en qué consiste la vulnerabilidad de un cuerpo muerto? No hay dolor posible, pero interpretado en el marco de tabúes ancestrales, el acto de Ñito lleva consigo una significación compleja que apunta a una vulnerabilidad más difusa. Sor Paulina, refiriéndose a las autopsias por reavilizar, toca esta misma problemática en su comentario a su compañero de trabajo, Ñito: «Cuando uno está muerto —suspiró Sor Paulina—, lo único que importa es el alma» (30). La monja, acorde con la concepción cristiana, desprecia la vulnerabilidad del cuerpo en favor de la salvación del alma que perdura después de la muerte. Sin embargo, la lacónica respuesta de Ñito («Si usted

¹⁵ Irónicamente, Sarnita/Ñito sigue relegado, tantos años después, a los estratos marginales de la sociedad. No es médico cirujano, sino operador de cuerpos muertos, «rajatripas». Esto concuerda con cierta estética del fracaso que envuelve a todos los personajes de la novela, con la excepción casi exclusiva de Java. No obstante, siendo él el único que prospera en su posición social y económica, lo hace a través de una vida sin escrúpulos y termina, paradójicamente, en la morgue, bajo el poder del desvalido Ñito.

¹⁶ Si relacionamos este episodio con el mito de Acteón, se trata de una nueva distorsión de la secuencia transgresión-castigo, ya que los perros devoran las entrañas de Java, y no las del voyeur Conrado Galán. En un trabajo anterior me referí a otras relaciones entre este mito y *Si te dicen que caí*.

lo dice, Hermana» 30) podría introducir irónicamente otra perspectiva según la cual el tratamiento y la suerte del cuerpo una vez muerto determina el descanso en paz de su espíritu¹⁷. La manipulación del cadáver de Java a manos de Ñito sería la venganza personal de un sádico; agresión ejercida sobre un cuerpo vulnerable a daños de otra índole.

EL SENTIDO MORALIZANTE

He sugerido que la conducta de Ñito excede la ética profesional de la autopsia y revela un componente sádico. Sin embargo, dentro de ese mismo contexto cultural que considera al cuerpo muerto vulnerable y posible destinatario tanto de devoción como de maltrato, es posible interpretar la operación de Ñito de una manera esencialmente distinta.

Hacia el final de la novela, la historia de Java queda fragmentariamente reconstruida. Su excepcional progreso social y económico, obtenido sin escrúpulos, puede percibirse como una gran injusticia en el mundo de *Si te dicen que caí*. Resultó tal como él se lo había propuesto: «he de abrimme camino como sea... arrancaré las legañas de mis ojos enfermos y me largaré de aquí y me pondré camisas de seda y chalecos azul celeste y zapatos de gamuza y gemelos de oro» (259). En este sentido, su muerte accidental y la de su familia podría resultar un caso de reparación moral, tal vez el único en una realidad donde predomina el principio de injusticia. La inmoralidad de Java se esencializa en las sortijas de oro que, en sus manos ya muertas, dan testimonio de una riqueza obtenida sin escrúpulos; son joyas regaladas, a cambio de turbios favores, por el orfebre de quien aprendió el oficio.

Propongo ahora otra interpretación de la autopsia de Java en un sentido diferente: como exhibición moralizante. Para justificar esta propuesta, es necesario hacer una breve referencia a la genealogía cultural que da lugar a la asociación entre disección y castigo. Durante la Edad Media, la concepción cristiana de la muerte como liberación del sufrimiento de la vida terrenal, del valle de lá-

¹⁷ Sin duda, hay algo en común en la preocupación que en algunas culturas lleva a los deudos a enterrar al muerto con comida, o con sus objetos preciados. También se podría pensar en la Antígona de Sófocles, que pierde su vida por intentar dar sepultura a su hermano, violando así la voluntad del rey Creón.

grimas, comenzó a dejar paso a una visión que insistía, en cambio, en los aspectos desagradables de la muerte. El motivo de la Danza de la Muerte proliferó en imágenes visuales que destacaban y magnificaban los pormenores sufridos por los cuerpos una vez muertos. El esqueleto, el cadáver en descomposición y las alegorías de la Muerte, estaban allí para recordar la inevitabilidad y cercanía de la muerte, exhortando al arrepentimiento. Cuando la disección pública se hizo práctica corriente en la medicina, esa misma imaginería macabra y moralizante se sumó al espectáculo. Algunos tratados de anatomía de la Europa del siglo *xvi* incluyen este tipo de imágenes a modo de ilustraciones (Lunsingh Scheurleer 221). En este mismo espíritu, a principios del siglo *xvii*, ya se exhibían esqueletos en posturas «naturales» en puntos estratégicos del anfiteatro de la Universidad de Leiden, donde se realizaban disecciones frente a los estudiantes de medicina (222). Años más tarde, grabados con temas mortuorios se añadían a la decoración de este mismo salón (223). Con la construcción y adición de esta especie de Museo de la Muerte, el espectáculo intensificaba el llamado a la reflexión y el examen de conciencia que debía provocar.

Vista bajo esta lente, la operación realizada por Ñito se convierte en el rito moralizante oficiado por el cirujano. Sin embargo, la autopsia en *Si te dicen que caí* puede proponer aún una nueva interpretación, al relacionarla con el proceso cultural que, mucho tiempo después, llevó a considerar la disección no sólo una evidencia de la fragilidad de la vida y exhortación a la enmienda, sino también un castigo ejemplar de la corrupción del alma. Las disecciones públicas adquirirían así un valor punitivo. Thomas R. Forbes («To Be Dissected and Anatomized») relata que en Inglaterra, hacia 1750, existían unos 160 delitos penalizados con la horca, por lo que se vio la necesidad de imponer sentencias más graves para casos de homicidio: pena de muerte seguida de disección pública sobre la mesa de los cirujanos. En el discurso introductorio a sus clases prácticas de anatomía, un profesor decía en 1759 frente al cadáver del criminal:

And it being well known, in how great horror dissection was held by almost all mankind, more especially the lower class... they very wisely ordained, that every such malefactor (not hung in chains), should be delivered to the surgeons for dissection (Forbes 491).

El discurso del cirujano celebraba explícitamente el valor moralizante de la ceremonia que se disponía a oficiarse: «Happy would it be, if this public occasion, this sight of death, may prove a monitor to every individual here... always to have in their eye this table, whenever they find themselves urged by the passions of malice and revenge» (Forbes 491). Además, el castigo del reo revestía una doble exhibición ejemplar, pues las ejecuciones también se realizaban públicamente: «an ignominious death, and afterwards to be prepared and exhibited again, a public spectacle, as the present subject now appears» (491). El espectáculo de la disección se transformaba en amenaza de una futura humillación para el espectador; la experiencia pedagógica del estudiante se aprovechaba, además, como lección cristiana. Interpretada en este marco de referencias, la autopsia de Java constituye un castigo para aquel que, sin escrúpulos, medró con la desgracia de otros¹⁸. Es cierto que el público destinatario de la enseñanza moral está ausente en el espectáculo de disección ofrecido por Ñito en la morgue del hospital. No obstante, cabe pensar que es el lector el que ocupa ese lugar, ya que desde el principio ha sido convocado como testigo visual de esa exhibición y destinatario de los secretos revelados en su historia. De este modo, el lector quedaría colocado en una posición imposible, al ser invitado a desempeñar simultáneamente el papel de *voyeur* y el de destinatario de una lección moral.

Su talento como narrador de aventis no le ganó a Ñito el lugar del líder entre los kabileños reservado a Java, el personaje que misteriosamente iba consiguiendo el acceso a los círculos de poder. En la morgue y muchos años después, Ñito alcanza una suerte de reivindicación a través de una ceremonia que él mismo oficia; revancha *post mortem* y a la vez castigo ejemplar; observación, autopsia y relato. El cuerpo de Java es objeto de un despojo que consiste en la exhibición del exterior y el interior del cuerpo, pero además, en la revelación de su historia. La humillación resulta aún más intensa si se piensa en la inversión radical de la situación de poder que manifiesta: Ñito, el desgraciado e insignificante Sarnita adulto, manipulando, destripando y distribuyendo el cuerpo desnudo de Java.

¹⁸ Java estaría ocupando el lugar de Conrado al pagar sus culpas con un castigo que la ley del talión hubiera adjudicado a Conrado Galán, el *voyeur* de la novela. Es cierto, no obstante, que Java incurre en la misma transgresión pero desde un lugar inverso, al tomar el papel de exhibicionista rentado en los «cuadros» sexuales organizados por Conrado.

OBRAS CITADAS

- Bal, Mieke. *Reading Rembrandt: Beyond the Word Image Opposition*. New York: Cambridge UP, 1991.
- Brooks, Peter. *Body Work*. Cambridge MA: Harvard UP, 1993.
- «The Idea of Psychoanalytic Literary Criticism». *Critical Inquiry* 13, 2 (1987): 334-348.
- Fenichel, Otto. «The Scopophilic Instinct and Identification». In *Collected Papers of Otto Fenichel*. First Series, 373-397. New York: W. W. Norton, 1953.
- Forbes, Thomas R. «To Be Dissected and Anatomized». *Journal of the History of Medicine and Applied Sciences*, 36 (October 1981), 490-92.
- Foucault, Michel. *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. Trans. A. M. Sheridan Smith. New York: Vintage Books, 1975.
- Freud, Sigmund. «Three Essays on the Theory of Sexuality». Vol. VII, 1-62; «Notes Upon a Case of Obsessional Neurosis». Vol. X. 151-320; «The Psychoanalytic View of Psychogenic Disturbance of Vision». Vol. XI. 211-18; «From the History of an Infantile Neurosis». Vol. XVII, 1-122; «The Uncanny». Vol. XVII. 217-56. *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: Hogarth, 1953.
- Gould Levine, Linda. «*Si te dicen que caí*: un calidoscopio verbal». *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 8, 3 (1979): 309-27.
- Kaplan, Louise. *Female Perversions: The Temptations of Emma Bovary*. Garden City, New York: Doubleday, 1991.
- Lane, Robert C. «Negative Voyeurism and its Application to Psychoanalytic Practice». *Current Issues in Psychoanalytic Practice* 1, 3 (1984): 49-68.
- Marsé, Juan. *Si te dicen que caí*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Scheurleer, Lunsingh. «Un amphithéâtre d'anatomie moralisée». *Leiden University in the Seventeenth Century: An Exchange of Learning*. Ed. Th. H. Scheurleer and G.H.M. Posthumus Meyjes. Leiden: E.J. Brill, 1975, 220-24.
- Stafford, Barbara. *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge, MA: MIT UP, 1991.

BLANK PAGE